



# CAECILIA

Vereinsorgan des Amerikanischen  
CAECILIEN VEREINS.

## Monatsschrift für Katholische KIRCHEN MUSIK

John Singenberger, Redakteur.

Herausgeber einer Musik-Beilage.

Fr. Pustet & Co., Verleger.

Vol. VIII.

New York, den 1. October 1881.

No. 10.

ENTERED AT THE POST OFFICE AT NEW YORK, N. Y., AND ADMITTED FOR TRANSMISSION THROUGH THE MAILS AT SECOND CLASS RATES.

### THE CAECILIA.

A MONTHLY JOURNAL DEVOTED TO

### CATHOLIC CHURCH MUSIC

IS PUBLISHED BY

FR. PUSTET & CO., 52 Barclay St., New York,

WITH THE APPROBATION OF

His Eminence, Cardinal McCloskey, Archbishop of New York;

- Most Revd. JAMES GIBBONS, Archbishop of Baltimore;
- Most Revd. W. H. ELDER, Coadjutor to the Archbishop of Cincinnati;
- Most Revd. M. HEISS, Coadjutor to the Archbishop of Milwaukee;
- Most Revd. J. P. PURCELL, D.D., Archbishop of Cincinnati;
- Most Revd. PETER RICHARD KENRICK, D.D., Archbishop of St. Louis;
- Most Revd. J. J. LYNCH, D.D., Archbishop of Toronto;
- Most Revd. J. J. WILLIAMS, D.D., Archbishop of Boston;
- Most Revd. M. CORRIGAN, D.D., Archbishop of New York;
- Rt. Rev. L. M. FINE, D.D., Bishop of Leavenworth;
- Rt. Rev. J. DWENGER, D.D., Bishop of Fort Wayne;
- Rt. Rev. E. GILMOUR, D.D., Bishop of Cleveland;
- Rt. Rev. ST. V. RYAN, D.D., Bishop of Buffalo;
- Rt. Rev. THOMAS L. GRACE, D.D., Bishop of St. Paul;
- Rt. Rev. P. J. BALTES, D.D., Bishop of Alton, Ill.;
- Rt. Rev. SEIDENBUSCH, D.D., Bishop of St. Cloud;
- Rt. Rev. F. X. KRAUTBAUER, D.D., Bishop of Greenbay, Wis.;
- Rt. Rev. A. M. TORRBE, D.D., Bishop of Covington, Ky.;
- Rt. Rev. C. H. BORGESS, D.D., Bishop of Detroit, Mich.;
- Rt. Rev. JOHN HENNESSEY, D.D., Bishop of Dubuque;
- Rt. Rev. TH. HENDRICKEN, D.D., Bishop of Providence;
- Rt. Rev. LOUIS DE GOESBRIAND, D.D., Bishop of Burlington;
- Rt. Rev. WM. G. McCLOSKEY, D.D., Bishop of Louisville, Ky.;
- Rt. Rev. J. A. HEALY, D.D., Bishop of Portland, Me.;
- Rt. Rev. FRANCIS McKEIRNY, D.D., Bishop of Albany;
- Rt. Rev. J. F. SHANAHAN, D.D., Bishop of Harrisburg, Pa.;
- Rt. Rev. J. B. SALPOINTE, D.D., Vic. Ap. of Arizona;
- Rt. Rev. JOSE. P. MACHEBOEUF, D.D., Vic. Ap. of Colorado;
- Rt. Rev. J. J. HOGAN, D.D., Bishop of St. Joseph;
- Rt. Rev. E. O'CONNELL, D.D., Bishop of Marysville, Cal.;
- Rt. Rev. J. O'CONNOR, D.D., Bishop of Omaha;
- Rt. Rev. B. McQUAID, D.D., Bishop of Rochester;
- Rt. Rev. MARTIN MARTY, D.D., Bishop of Dakota Territory;
- Rt. Rev. E. P. WADHAMS, D.D., Bishop of Ogdensburg;
- Rt. Rev. KILLIAN C. FLASCH, Bishop of La Crosse.
- Rt. Rev. J. McMULLEN, Bishop of Davenport.

### SUBSCRIPTION PRICE FOR "CAECILIA."

PAYABLE IN ADVANCE.

- 1 Copy for Member of the Society, including the annual dues, free mail, \$1.00
- 1 Copy for Non-Members ..... 1.10
- 5 Copies for \$5.00 and 50 Cents each for Members extra.
- 10 " " 9.50 " " " " " "
- 20 " " 19.00 " " " " " "
- 30 " " 25.00 " " " " " "
- 1 Copy mailed to England, 5 shillings.
- 1 Exemplar der "Caecilia," postfrei nach Deutschland gefandt, kostet 5 Reichsmark.

### Approbation.

La Crosse, 12. Sept. 1881.

Herrn J. Singenberger, Professor.

Geehrter Herr Professor! Ihr Geehrtes erhalten. Ich danke Ihnen für das freundliche Anerbieten der Ehrenmitgliedschaft des C. V. Setzen Sie meinen Namen auf die Liste. Ich werde es mir zur Ehre anrechnen, zu den Ehrenmitgliedern des Cäcilien-Vereins zu zählen. Auch gebe ich Ihnen hiermit meine volle Approbation und wärmste Empfehlung für die Cäcilia und den Cäcilien-Verein. Im Salesianum hatte ich durch mehrere Jahre hindurch Gelegenheit, die ächt kirchliche Richtung des Cäcilien-Vereins und dessen wohlthätigen Einfluß auf die so wünschenswerthe Reform des Kirchengesanges aus nächster Nähe kennen und schätzen zu lernen und bin überzeugt, daß Sie, geehrter Herr Professor und Ihre werthen Mitarbeiter in Ihrem edlen Streben, die Anerkennung und Unterstützung aller Gutgesinnten verdienen. Möge der Cäcilien-Verein sich immer mehr verbreiten und sich auch da Eingang verschaffen, wo ihm bis jetzt die Thore noch verschlossen blieben. Dies der Wunsch

Ihres Dieners in Christo

† Kilian C. Fläsch, Bp. L. C.

DAVENPORT, Sept. 14th, 1881.

MY DEAR PROFESSOR: With great pleasure I add my approbation to those of the Most Rev. Archbishops or Rt. Rev. Bishops of this country to the American Caecilia-Society.

Most Respectfully,

† J. McMULLEN, Bp.



An dem 7. September, Vormittags 12 Uhr, starb der hochwürdigste Herr Joh. Martin Henn, Erzbischof von Milwaukee, Protektor des Amerik. Cäc. Vereins. Das große Interesse, welches der hohe Verstorbene dem Vereine jederzeit erwies, verdient, daß die Vereinsmitglieder oft im Gebete Seiner gedenken. R. I. P.

### Aufführung von Witt's Messen Op. 29<sup>a</sup> und 37<sup>a</sup> betreffend.

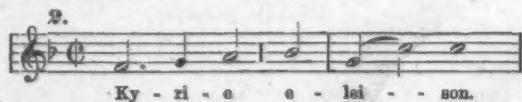
Von mehreren Seiten werde ich gedrängt, doch neuerdings Anleitungen über das Dirigiren zu geben.\*) Ich will den Versuch machen an der Hand zweier Beispiele, vorerst meiner vierstimmigen Missa "in hon. s. Ambrosii" Op. 29b (bei Pustet in Partitur und Stimmen, auch als Beilage zur amerikanischen "Cäcilia" erschienen). Ich wähle sie deshalb, weil sie leichter ist, als meine Augustinus-Messe, und darum vielen Lesern zugänglich und ausführbar erscheinen dürfte.

I. Als Vorbedingungen einer guten Aufführung meiner Compositionen insgesamt betrachte ich zwei Dinge: 1) daß die Sänger auf den Dirigenten zu sehen und ihm zu folgen gewohnt sind; 2) daß sie richtig vortragen d. h. deklamiren können. Daß sie ihre Stimme treffen, hat bei meinen Sachen in der Regel keine Schwierigkeiten, da nur die leichtesten diatonischen Intervalle ausschließlich gewählt sind. Da die erste Vorbedingung keine Erklärung braucht und mehr Sache einer richtigen Aufstellung und besonders der Disziplin ist, also nicht von Erklärungen, sondern von der Willenskraft des Dirigenten und dem Gehorsam der Sänger abhängt, so beschäftige ich mich näher nur mit der zweiten.

Zum richtigen Abfingen (Deklamiren, Vortrag) der Sänger gehört a) klangvolle Aussprache der Vokale, Deutlichkeit der Consonanten, ohne Uebertreibung. Dieser Punkt kann nur durch Hören gelernt und durch Vorlesung gelehrt werden. b) Beachtung der betonten und unbetonten Silben. Dies ist einer der allerwichtigsten Punkte. Der Gesang muß in einem beständigen Heben und Senken der Stimme bestehen, wie es auch beim richtigen Deklamiren und Sprechen der Fall ist. Hier bemerke ich, daß meine Compositionen viel mehr, als die der Alten, eine der Eigenschaften haben, die Hr. Jakob fordert und als einen Vorzug der Alten anführt, nämlich, daß sie dem "Sprachgesang" gemäß geschrieben sind. Das Wort "Sprachgesang" könnte vielleicht bei Manchem eine Erklärung brauchen. Die richtig erfundene und gebaute Melodie soll genau dieselben Fälle machen i. s. auf- oder abwärts steigen, wie beim richtigen pathetischen Sprechen. Es liegt auf der Hand, daß dabei das Betonen und Nichtbetonen der Silben das Wesentlichste ist. Nehme ich z. B. die sechs Silben: Ky-ri-e-lei-son, so sind die erste und fünfte betont, die zweite, dritte, vierte und sechste unbetont; erstere werden im Sprechen ein wenig (fast unmerklich) länger ausgehalten und in einer höheren Tonlage hervorgebracht, als letztere. Demnach sind die Melodien des Sopran:



"Sprachgesang" d. h. sie heben und senken sich, sie haben längere oder kürzere Noten genau so, wie man die Silben spricht. Der Tenor scheint zwar gleich im ersten Takte des Kyrie von dieser Regel theilweise abzuweichen, aber das ist nur scheinbar. Da nämlich eine wesentliche Schönheit des polyphonen Gesanges in der Gegen- und Seitenbewegung ("motus contrarius et obliquus") besteht, so mußte das Hauptmotiv des Tenor eine andere Bewegung (aufwärts, während der Alt abwärts geht) erhalten. Trotzdem ist auch die Melodie des Tenor:



"Sprachgesang". Warum? Weil die aufsteigende Bewegung der

\*) Darum mögen jene, welche das Dirigiren selbst verstehen, diesen Artikel überschlagen. Er ist für Anfänger, Seminaristen, Landchorregenten etc. geschrieben. Auch wird derselbe nur jenen ganz verständlich und nützlich sein, welche die beiden Partituren dabei zur Hand nehmen und die clittischen Stellen vergleichen. Die Partitur von Op. 29b ist im Vereinsgaben-Verzeichniß auf Nr. 44 (die Stimmen dazu auf Nr. 46) aufgeführt, die zu Op. 37<sup>a</sup> ist erst jüngst im Drucke vollendet worden und bei Pustet zu beziehen.

Melodie vollständig aufgewogen wird durch die Geltung der Noten und der Takttheile\*) d. h. während die betonten Silben auf den guten Takttheil (Niederschlag) fallen, kommen die unbetonten Silben auf die schlechten (unbetonten) Takttheile. Dazu kommt, daß bei dieser Melodie des Tenor die langen (betonten) Silben längere, die kurzen (unbetonten) Silben kürzere Noten haben. Das a des Tenor ist nicht wie eine halbe, sondern mehr wie ein gehaltenes Viertel zu betrachten. Denn da bei meinen Compositionen nach dem Worte Kyrie oder Christo i m e r zu athmen ist, so wird der Note a ein Theil ihrer Dauer entzogen. Das h ist Auftakt!

Wir haben hiermit eine Regel aufgestellt, welche die Componisten recht beachten sollen und nach welcher man ihre Stimmführung beurtheilen kann und soll: Sie sollen die langen, betonten Silben auf gute betonte Takttheile legen, die unbetonten auf unbetonte. Daß hierin die Alten oft ohne Noth gefehlt haben, daß sie diese Natur-Regel, dieses Grundprinzip einer richtigen Declamation oft nicht beachtet haben, selbst im homophonen Style, (und nur hier kann das als Vorwurf gelten) brauche ich hier nicht nachzuweisen, da die Belege in Probst's Mus. div. oder in andern Sammlungen geradezu Legion. Ich sage: "selbst im homophonen Style." Denn zur f. g. "rhythmischen Polyphonie", die die Alten mit höchster Meisterschaft cultivirten, gehört eben, daß jede Stimme auf einem andern Takttheile betont; es mußten und müssen also in verschiedenen Stimmen auch betonte Silben (Noten) auf die schlechten Takttheile fallen. Wir können Beispiele rhythmischer Polyphonie in der zu besprechenden Messe nachweisen: p. 1. Das Christo fällt öfters auf einen betonten Takttheil (Niederschlag), hingegen das Christo auf den unbetonten, so daß also in Takt 8 der Tenor das erste, der Bass das zweite und vierte Viertel betont. Während in Takt 12 drei Stimmen das zweite Viertel betonen und das erste, dritte und vierte Viertel unbetont sind, betont der Tenor das erste und dritte Viertel. Oder im Gloria Takt 5 betont der Sopran nur das dritte Viertel, die andern drei Stimmen das erste; in Takt 14 betonen Bass und Alt nur das erste, der Tenor nur das zweite Viertel; in Takt 31 f. betont der Sopran den Auftakt und das dritte Viertel, die andern drei Stimmen nur das erste und so ähnlich durch die ganze Messe. Diese verschiedenen Betonungen gehören zur rhythmischen Polyphonie und sind im polyphonen Style ein oberstes Gesetz, eine Naturnothwendigkeit.

Es kommt also bei dem "Sprachgesang" dreierlei in Betracht: 1) Sollen die betonten Silben länger dauern, 2) sollen sie in höherer Tonlage stehen als die unbetonten und 3) sollen sie auf die guten Taktschläge (Takttheile) fallen. Aber es genügt, wenn nur e i n e dieser drei Eigenschaften vorhanden ist, besser zwei, am besten drei. Wenn nun Jemand jede der vier Stimmen der Ambrosius-Messe allein durchsingt, wird er leicht finden, in wie weit diese Gesetze beachtet sind — jedenfalls sehr viel mehr als durchschnittlich bei den Alten.

Für den Dirigenten und Sänger gilt also als oberste Regel: Die langen Silben sind zu betonen, die kurzen sind nicht zu betonen, mögen sie auf welchen Takttheil immer treffen. Ein besonderer Fleiß ist deshalb den f. g. Synkopen zuzuwenden, d. h. den langen Noten auf schlechten Takttheilen deren Dauer noch auf den guten Takttheil hinüberreicht. Das Gegenmotiv (Bass Takt 8, Alt 10 und 12) des Christo hat eine solche Synkope. Synkopen sind immer betont (sf. oder fp. oder sfp.) anzufangen und darnach sind sie schwächer auszuhalten.

Ich bemerke hier ausdrücklich, was besonders bei den Synkopen wichtig ist, daß das Betonen nie zu grell sein darf, ebensowenig das Nichtbetonen. Eine Silbe betonen bedeutet nicht, sie so. anzufangen, oder sie nicht betonen, nicht: sie ppo. zu flüstern. Das muß sich heben und senken wie im Sprechen! Dabei kommt das Athmen in Betracht. Man athme nach jedem Worte, aber nie innerhalb eines Wortes, auch wenn der Taktstrich dazwischen steht, also nie z. B. während der Dauer des Wortes "eleison". Also man athme sehr oft, aber immer sehr kurz, leicht und unmerklich. Bevor man athmet, ist in der Tonstärke nachzulassen, damit das Athmen vorbereitet wird. Nehmen wir z. B. die Melodie des "Christo"

\*) Das Gleiche ist der Fall bei "Gemitum". Der Grund der Aufwärtsbewegung der Melodie ist, daß das ganze Credo nur harmonisirter Münster'scher Choral ist.



im Sopran, so wird sie sich dem Gesagten gemäß so darstellen:



Demnach sind hier drei Noten betont, fünf nicht betont. Das Chri darf nicht *cresc.* (cresc., decresc.) gesungen werden, sondern werde betont. Jedes Betonen fordert aber ein Nachlassen. Demnach könnte man etwa sagen: Chri wird so. angefangen, läßt beim zweiten Taktstöße zum mfo. nach, beim dritten zum po., worauf a und g unbetont (po.) folgen.

Jede melodische Phrase, jedes Sätzchen braucht bei meinen Compositionen ein Nachlassen (dimin.) zum Athemzeichen hin. Doch ist im Grade des Nachlassens ein Unterschied. Da das Nachlassen immer nur um einen, höchstens zwei Stufengrade stattfindet, so wird so. nur bis so. oder höchstens mfo., po. hingegen zum ppo. oder pppo. (morendo) nachgelassen. Dabei ist vermöge des eingehaltenen polyphonen Stiles eine jede Stimme von den andern total unabhängig, d. h. die eine kann nachlassen, während die andere *crescendo* hat, z. B.: In Takt 19 des Kyrie hat der Sopran drei unbetonte, also nachzulassende i. e. *diminuendo* (mfo.) zu singende Noten, der Tenor betont den zweiten, der Alt den dritten Taktstöße, der Bass gar keinen; demnach hat keine Stimme auf die andere zu merken. Jede trage ihre Melodie unabhängig von der andern vor.

Längere Noten sind immer ruhig auszuhalten. Nehmen wir Takt 25 ff. des Gloria: Bei Unigenitus bewegt sich nur der Alt, er singe ein klein wenig stärker, als die drei liegen bleibenden (die langen aushaltenden) Stimmen; während Takt 27 drei Stimmen ruhig liegen, hat der Sopran sehr deutlich "Jesu" hervorzuheben, sofort ahmen Alt und Bass und endlich der Tenor seine Bewegung nach, setzen also frisch und *marcato* so. ein.

Als eine Regel kann man auch folgende beachten: Die aufsteigenden Melodien werden naturgemäß *cresc.*, die absteigenden *decresc.* zu nehmen sein.\*) Man kann sich bei meinen Compositionen fast immer darauf verlassen, daß, wo ich die Stimmen in hohe Lagen führe, sie so. singen dürfen. Po. in der Höhe singen, thut den Stimmen wehe, darf also nur ausnahmsweise aus besonderen Gründen angewendet werden.

Fast alle Sätze und Sätzchen meiner Compositionen fangen ruhiger an, steigern sich und lassen wieder nach, z. B. Qui tollis Takt 35—38, dann 38—41, dann 42—45 sind solche Gruppen, die alle ruhig beginnen und ein *cresc.* und *decresc.* bringen. Das "Suscipe" (Takt 45—52) ist schon so. zu beginnen, bis "Qui sedes" incl. zum breitesten, wuchtigsten so. zu steigern, von Takt 51 an bis mfo. (Takt 53) und ppo. nach und nach abzu-dämpfen. Hierauf ruhiger (mfo.) Takt 57 beginnen und nun fort und fort in der Stärke und im Tempo (*sempre string.*) zu steigern bis Takt 75, der dim. ist, während Takt 76 f. so. und Adagio erschallen und bis po. verklängen.

Alles bisher Gesagte läßt sich in die einzige Regel zusammenfassen: Die Sänger müssen den Text richtig, d. h. im richtigen Senken und Heben der Stimme und Athmen deklamieren können, dann werden sie naturthwendig meine Messe gut singen, weil sie eben darauf berechnet ist. Thun das die Sänger, so braucht der Dirigent nur noch das richtige Tempo zu treffen, und die Aufführung ist eine vollendete.

Das Tempo ist aber so zu nehmen, daß Alles frisch, feierlich, nicht hastig klinge und von den Sängern bequem und ruhig vorgetragen werden kann. Wenn die Sänger sich anstrengen müssen mitzukommen, ist das Tempo zu schnell, wenn sie schleppen und selbst vorwärts trachten, gleichsam den Dirigenten weiter schieben wollen, zu langsam. Im Einzelnen mache ich aufmerksam, daß a) das "Qui tollis" nicht langsamer, eher schneller, als das Vor-angehende zu nehmen ist; daß b) das Quoniam nicht schneller ist, als das "Qui tollis"; daß c) alle Abschlüsse breit gehalten werden müssen. Vom Tempo gilt dieselbe Regel, wie vom Singen:

Es ist in beständigem, aber unmerklichem Heben und Senken (*accol.* und *ritard.*) zu nehmen. Im Uebrigen gibt die Partitur nicht wenige Fingerzeige durch *string.*, *rit.*, *Andte.*, *Adagio molto*, *con moto* etc. Die Bassstelle im Gloria Takt 19—23; "Domine Deus... omnipotens" kann auch von einer einzigen Stimme, aber immer nur recht einfach und ohne Affektirtheit vorgetragen werden.

II. Wir kommen nun zur Missa: "II. Toni" Op. 27<sup>b</sup>. Sie ist schwieriger als die Ambrosius-Messe. Das liegt 1) an der Behandlung des "Credo." In Op. 37<sup>b</sup> ist es vierstimmig durchcomponirt. Es muß immer ein fähiger Dirigent sein, der bei einem vierstimmig durchcomponirten Credo es dahin bringt, daß die Hörer nicht Langweile empfinden. In Opus 29<sup>b</sup> aber ist gerade das Credo das weitaus leichteste. Nur vierzig Takte vierstimmig und zwar homophon, alle übrigen einundsechzig Takte werden einstimmig mit Orgelbegleitung gesungen.\*) Das liegt 2) an der Tonart. Während Op. 29<sup>b</sup> in modernen Tonarten sich bewegt, ist Op. 37 in einer alten Tonart componirt. Das bringt einen beständigen Wechsel von h und b (nebst e und es) (des tritonus wegen) mit sich, und wenn ich diesen Wechsel auch viel naturgemäßer motivire, als die Alten in der Regel thun, so bereitet er den Sängern doch Schwierigkeiten. Endlich zeigt 3) Op. 37<sup>b</sup> viel mehr Polyphonie und zwar melodische wie rhythmische, als Op. 29<sup>b</sup>, welches letzteres eine Messe sein will und soll, von der ich einem Freunde schrieb: ob es möglich sei, noch leichter zu schreiben, wenn man nicht langweilig werden wolle? Kenner werden aber bald bemerken, daß dafür in Op. 37<sup>b</sup> die Themen prägnanter, weniger verbraucht, energischer, daß in Folge von mehr Polyphonie auch ein reicheres Leben, mehr Abwechslung in Combinationen etc. erblickt. Es finden sich wol auch ganz leicht ausführbare Stellen, wie "Et ex Patre," Sanctus, Bened., Agnus u. ä. Auch wird Niemand Stellen, wie das "Cum sancto Spiritu," das mit dem pag. 6 der Fl. B. (Weil. 1881) wörtlich übereinstimmt, für schwer erachten können. Das Schwierigste scheint mir das Kyrie und einzelne Stellen des Gloria zu sein. Da übrigens die Vortragsregeln für Op. 37<sup>b</sup> ebenso gelten, wie für Op. 29<sup>b</sup>, so sind eigentlich von letzterem zu ersterem nur wenige Schritte; es wird einige Proben mehr kosten, aber sich auch mehr lohnen. Diejenigen Chöre, welche Op. 29<sup>b</sup> richtig und mit Erfolg vorzutragen vermögen, werden mit ein wenig Anstrengung mehr auch bald zu Op. 37<sup>b</sup> fortschreiten können.

Ein besonderes Augenmerk verdient das sog. "marcato," auch dargestellt durch andere Zeichen, wie  $\wedge$ ,  $\wedge$  oder  $>$ ,  $>$ , welche sich in meinen Editionen abwechselnd aber immer dasselbe bedeutend angebracht finden. Ich verstehe darunter die Regel: Jede Note ist betont und sofort nachlassend (also fast wie Staccato\*\*) anzufangen. Es wird also bei energischeren Stellen am Platze sein. Solche Stellen sind in opus 29<sup>b</sup>: "Glorificamus te" (p. 3), "Jesu Christe," "Suscipe" (Takt 45—51), ganz besonders aber "cum sancto Spiritu... Amen" (p. 6 Takt 68—75), "Et resurrexit... Patris" (p. 10 Takt 53—59), während das darauffolgende Et iterum viel getragener zu geben ist. "Getragen" ("oon portamento" oder legato oder Gebrauch des Bindungsbogens, also auch der Neumen, mehrerer Noten auf einer Silbe) ist so ziemlich der Gegensatz von marcato, welches letzteres bei "Hosanna" und "Pleni sunt" sich empfiehlt. Getragen dagegen sind besonders Sanctus Takt 1—7, Benedictus Takt 1—11, Agnus und Kyrie (beide ganz)! Eine noch mehr hervorragende Rolle spielt das marcato in opus 37<sup>b</sup>. Die Themen bei Et resurrexit, Et unam sanctam, das "Cum sancto Spiritu" müssen durchweg marcato, sehr beschwingt und energisch vorgetragen werden.

Neumen (mehrere Noten auf einer Silbe) sind immer getragen und gebunden zu singen, z. B. das Gegenmotiv im Christo, dann Takt 4 und 14 und 20 (Tenor) des Kyrie oder Takt 9 f. 18 f. 21 und 25 (I. Bass) des Agnus in Op. 29<sup>b</sup> u. ä. Wo viel Text, da mehr marcato (d. h. scharfes Sprechen), wo mehr Noten auf einer Silbe, da mehr Binden und Tragen! Daß letzteres nie zum Zueinanderstießen und Ziehen werden darf, setze ich als bekannt voraus. Neumen

\*) Man sehe p. 16, Takt 22 des Agnus (Opus 29<sup>b</sup>) an. Das ganze dritte Agnus ist so. zu halten; damit jedoch der *cresc.* ansteigende Sopran bei "pocoato" deutlich wird, müssen die fünf anderen Stimmen tollis ruhig halten, um dann auch ihrerseits bald wieder zum so. überzugehen!

\*) Dabei ist nur das zweite Crucifixus mitgezählt. Bgl. Fl. Bl. f. 2. R. 1881 p. 83 Notiz 1.

\*\*) Selbstverständlich muß dabei, wie bei allen obigen Regeln, Uebertreibung ausgeschlossen bleiben.

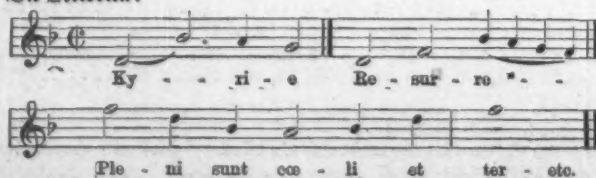
auf kurzen Silben sind schwächer, auf langen Silben stärker vorzutragen, aufwärtssteigend crescendo, abwärts steigend decrescendo. Demnach soll auch der Componist so schreiben, daß den Sängern die Erfüllung dieser Regeln zur andern Natur wird.

Die Missa 37 führt den Titel "secundi (II. hypodori) toni." Diese Tonart hat im Choral den Umfang von A zu a, mit nota superabundans A zu b, hie und da in noch größerer Erweiterung von G zu c. Dieser tiefen Lage wegen erhöhten die Alten die Intonation um die Quart und setzten ein b als Vorzeichnung vor. Man vergleiche im *Sol. novus* von Proske die Missa "Nos autem gloriari" v. Suriano, oder in dessen *Mus. div. die Magnificat II. toni*. Dadurch erhält der Sopran den Umfang von  $\bar{a} - \bar{a}$  (f), ebenso der Tenor, während Alt und Bass um die Quint tiefer G — b zu liegen kommen. Wie im Choral die Finalis dieser Tonart D, so bei der Erhöhung um die Quart G. Die Harmonien bewegen sich ähnlich unserm Gm., jedoch mit mehr Anwendung von e als von es, und beschränken sich bei den Alten auf die Tonarten des ersten Verwandtschaftsgrades (vgl. z. B. Heinze's Harmonie-Lehre § 30).

Beim Studium beider Messen wird man vielleicht gut thun, die melodischen Grundlagen, auf denen sie ruhen, zu vergleichen, nämlich Opus 29<sup>a</sup>, erschienen als Beilage zu *Fl. Bl. f. l. R. M.* 1874 p. 33, und Opus 37<sup>a</sup>, erschienen als Beilage zu *Fl. Bl.* 1881 p. 1 ff. Denn es ist ja Hauptzweck dieser Zeilen, daß der Chorregent den Sängern die oben angegebenen Regeln vortrage, jede derselben durch Noten-Beispiele erläutere, die betreffenden Stellen vorsinge und dann nachsingen lasse und so vorerst mit jeder einzelnen Stimme Betonen, Athmen, Declamiren u. durchgehe, sie von den Uebrigen unabhängig mache und dann erst zur Gesamtprobe schreite.

Ich komme nochmals auf das Tempo zurück. Das ist nun ein "kylisches Ding." Ich glaube nicht, daß ein Chorregent es errathen kann, wenn er nicht die Composition förmlich studirt und sich ganz in den Text versenkt. Ich meine, es wird keiner ein "Et incarnatus," ein "Benedictus" recht dirigiren resp. das Tempo treffen, wenn er nicht von heiliger Ehrfurcht vor dem Geheimnisse der Menschwerdung u. ganz erfüllt ist. Einzelnes ist z. B. bei Opus 37<sup>b</sup> kaum zu verstehen: Nimmt einer das "Cum saneto Spiritu" (bis Takt 92) nur recht frisch (vorausgesetzt, daß die Sänger es noch bequem herausbringen, denn das bleibt ja laut Obigem immer die Grundregel!) und lebhaft, so darf er nur den Takt gleichmäßig fort schlagen, und er hat das richtige Tempo getroffen. Vielleicht sind manche Bestimmungen geradezu irre führend. Bei "Et resurrexit" steht: "Nicht zu schnell, breit." Vielleicht veranlaßt diese Bemerkung Manche, es zu langsam zu nehmen. Das "Sanctus" beginne sehr feierlich und das "Pleni" wird nicht rascher, so wenig wie in Op. 29<sup>b</sup>. Das Benedictus ist im Tempo bewegter, und beachte man in Op. 37<sup>b</sup> das *atacoa* nach Takt 10, so daß also Takt 11 unmittelbar sich anschließt; ebenso Takt 21! Benedictus und Agnus Dei sind in beiden Messen theilweise sechsstimmig. Die Alten hatten das ganz richtige Prinzip, für Abschlüsse reichere Mittel aufzubieten. Darum haben ihre Agnus Dei II. fast regelmäßig 1—4 Stimmen mehr als die übrigen Theile der Messe. Ich wendete hier dieses Prinzip auf die beiden nach der Wandlung treffenden Theile an. Das darf aber Niemanden schrecken. Bei meinen Compositionen fordern selbst achsstimmige Sätze nicht mehr Sänger als vierstimmige, weil bei ersteren dann die Stimmen so geführt sind, daß die geringere Zahl der Sänger durch die reichere Harmonie und den fatteren Klang aufgewogen wird.

Wer auf die Melodiebildung des Op. 37<sup>b</sup> achtet, wird finden, daß das Steigen bis zur kleinen Sext das Charakteristische derselben ist, (wie in meinem Op. 38 in *Fl. Bl.* 1881, Beilage 6 ff. das Steigen zur Oktave, das die ganze Oktave umfassende Reuma!). Die Melodien:



haben ihre äußersten Punkte in der Sext. Diese Bewegung scheint mir für die II. Tonart im Choral charakteristisch zu sein. Melodiebildungen wie im Credo (im Sopran), Takt 39 f—c, Takt 49 und 93 und 2 g—c und bei "solus, Dominus, altissimus (im Bass) u. ä. sind Nachbildungen des ersten Kyrie-Motivos (Sopran, Takt 1) und machen denselben Eindruck wie letzteres — der Eindruck will der des Emporhebens ("Sarsam") und Emporschwingens sein. Dabei ist recht darauf zu sehen, daß die Noten gerade, ohne Schleifen und Ziehen angefangen werden.

Vielleicht sagt mir Jemand: Diese Messe Opus 37<sup>b</sup> muß dir sehr am Herzen liegen, da du so ausführlich davon sprichst. Er irrt sich nicht. Ich muß gestehen, es ist mir schmerzlich, daß mein Leiden seit sieben Jahren mich hindert, meine Compositionen den Chorregenten nicht mehr selbst vorführen zu können. So greiff ich denn bei diesem Herzenstode zur Feder, um zu erklären und zu erläutern, da die matte Hand den Taktstock nicht mehr halten kann. Ich habe in diesen sieben Jahren verhältnismäßig wenig componirt, wenn auch ziemlich vieles aus früherer Zeit Stammendes edirt; es sind nur Opus 32, 36 (noch nicht erschienen), 37 und 38 und mehrere Offertorien und Gradualien. Alles andere sind Uebersetzungen, Arrangements u. Möge man mir also den vorstehenden Geleitsbrief nicht übel deuten. \*) Fr. Witt.

(Musica sacra.)

## Das Orgelspiel.

(Fortsetzung.)

Die Verwendung der Orgel zu selbstständigen Vorträgen. Taugt auch die Orgel nicht zur scharfen Rhythmisierung, noch weniger aber zur Betonung eines Takttheiles oder einer Note, indem, wie schon oben bemerkt, der Druck auf der Orgeltaste betreffs Modifikation des Tones nichts vermag und entbehrt auch die Orgel eines feinen An- und Abschwellens, wie wir dies beim Clavier, bei der Violine u. s. f. gewohnt sind und mit Leichtigkeit bewerkstelligen können, so ist es ja gerade dieser beharrliche, gleichmäßige Ton, welcher der Orgel den so hohen Adel, die mit jeder anderen Instrumentalmusik ganz ungleichliche Erhabenheit und Würde ausdrückt. Es ist daher wohl überflüssig, weitere Beweise zu erbringen, wenn wir aller sentimentalen Musik, sowie allen, auf ein allmähliges Crescendo und Decrescendo Anspruch machenden Tonwerken ihr Anrecht auf die Orgel entschieden absprechen.

Auf die Wahl des Tempo wie der Tonstärke und Tonfarbe ist ein besonderes Augenmerk zu richten. Betreffend Tempo ist es einleuchtend, daß ein Fehlgreifen nach dieser Seite eine Orgelcomposition auch bei fehlerlosestem Spiele unter Umständen wirkungslos machen kann. Hat der Spieler das zum Vortrag kommende Stück vollständig erfaßt, wird auch das erforderliche Zeitmaß unschwer zu finden sein. Die verschiedenen altstiftischen Verhältnisse der Kirchen mögen zwar oft manches Abgehen von etwaigen metronomischen Bezeichnungen nothwendig machen. Große, weite Räume erfordern gemäßigtere Tonbewegung als kleine, enge. In allen Fällen wird die Orgel vermöge ihrer schwereren Tonbildung sich ruhigeren Tempo's bedienen müssen, als das Clavier. Stellen ohne Pedal können jedoch immer schneller executirt werden, als solche mit Pedal, weil die höheren Töne stets leichter ansprechen als die tiefern. Man sehe immer auf größtmögliche Klarheit, welche neben richtigem Spiele vielfach die Wahl des richtigen Tempo bedingt. Bei Compositionen im langsamem Zeitmaße hüte man sich vor zu langsamem Spiele, wie bei schneller Bewegung vor zu schnellem Tempo (Ersteres würde den Fluß der rhythmisch-melodischen Perioden zerreißen, wie das zu schnelle Spiel durch zu schnelle Tonfolge Undeutlichkeit hervorrufen würde), ohne aber in das andere Extrem zu verfallen und den Tonstücken so den von den Componisten zugebachten Charakter zu benehmen.

Es sei hier noch einer theilweise irrigen Ansicht vieler Orgelspieler

\*) Damit keinerlei Verdacht entstehen kann, als ob ich durch den Leitartikel dieser Nummer das Urtheil der Herrn. Referenten beeinflussen möchte oder könnte, sei mir die Bemerkung gestattet, daß die sämtlichen Referate über die beiden oben besprochenen Messen bereits vor dem Drucke meines Artikels bei mir eingelaufen waren und keiner der drei resp. sechs Referenten von dem Erscheinen des Artikels Kenntniß haben konnte, wie andererseits ich bei Abfassung des Artikels keine Kenntniß von dem Inhalte der Referate haben konnte. Fr. Witt.



Erwähnung gethan, welche dahin geht, jede etwas bewegtere Orgelcomposition schon beim ersten Durchlesen absprechend beurtheilen zu müssen. Nehmen wir auch den Fall an, daß die Tondichtung nicht für die Kirche verwendbar wäre, so kann der Organist sich derselben außerhalb der kirchlichen Feier zum Studium bedienen, wenn die klassische Anlage und Durchführung eine solche Berücksichtigung verdienen (s. unten). Wird auch vom katholischen Organisten keine größere technische Fertigkeit gefordert, so wird sie für ihn zweifelsohne stets von großem Nutzen sein. Jedenfalls wird der Organist eine Tondichtung nur dann zur tadellosen Ausführung bringen können, wenn er deren Technik mühelos überwindet, was aber eine größere Fertigkeit nothwendig macht, als das zum Vortrage kommende Stild sie erheischt. Letzteres findet noch in erhöhtem Maße Anwendung, wenn der Organist mit dem Sängerkhor als begleitende und leitende Person zu gleicher Zeit auftritt; daß derselbe in diesen Fällen schon bei der ersten Probe nicht nur seine Orgelstimme, sondern auch die Singstimmenpartitur zu gleicher Zeit überblicken und fehlerlos spielen soll, braucht wohl keiner Erwähnung. Auch muß der Organist hierbei sehr oft eine solche Applikatur wählen, damit er stellenweise eine Hand zum Tastschlagen frei halten kann, wenn Winkel mit den Augen, mit dem Kopfe oder mit den Gesichtszügen nicht hinreichen.

Jedem Organisten sind daher zur höheren Bildung ununterbrochene technische Uebungen neben anderen theoretischen und ästhetischen Studien unerlässlich. Organisten wie Seb. Bach, Albrechtsberger u. s. f. haben sich sogar auf jede Kirchenverrichtung vorbereitet!

Tonstärke und Tonfarbe sollen dem Charakter des Tonwerkes dienstbar gemacht werden. Man hüte sich vor dem steten Gebrauch des „vollen Werkes“; denn dasselbe wird nur dann seine volle Wirkung erzielen, wenn es nicht alle Sonntage gebraucht wird, als vielmehr nur bei außergewöhnlichen Gelegenheiten. Wer wird im Orchesterfag stets Posaunen und Trompeten, dazu noch 11 anwenden? Es würde am Ende selbst die größte Tonmasse fast wirkungslos werden. Oder würde, um uns eines Beispiels zu bedienen, der Eindruck der hinreißenden Posaunenstellen im Vorspiele zum 2. Akte in Wagner's „Lohengrin“ derselbe bleiben, wenn wir in den zwei ersten Akten stets durch Posaunenstöße aufgeschreckt würden? Sie würden ihre imposante Wirkung sicherlich theilweise einbüßen. Selbst die Bezeichnung „volles Werk“ ist nicht immer dahin zu deuten, als ob man sich aller Register bedienen solle, der Charakter des Tonwerkes u. s. f. wird entscheiden, ob oft mehr die tieferen und füllenden oder die höheren und schärferen Stimmen zur Geltung kommen sollen.

Bezüglich der Registrirungsart sei noch bemerkt, daß die neuern Orgeln schon gemäß ihrer Disposition eine viel abwechslungsreichere Registerzusammenstellung ermöglichen, als die älteren Orgelwerke. Es waren die vielen arten Orgelstimmen, welche das jetzt farbenreichere Orgelspiel veranlaßten und förderten, mit welchem auch die Anforderungen der neuern Orgelcomponisten gleichen Schritt hielten. Ein Blick in die neuere Orgelliteratur genügt, um sich hievon zu überzeugen. Wenn daher Manche meinen, die Orgel würde hiedurch an Kirchlichkeit einbüßen, so können wir nach unserm Dafürhalten nur soweit beistimmen, daß wir der Klüge des gar zu often Wechsels, sowie auch der zu auffallenden Registrirungsweise, als mit dem Charakter der kirchlichen Musik nicht vereinbar, beipflichten, wodurch der Organist weniger als Interpretator das zum Vortrage kommende Stild geltend macht, als vielmehr sein „Ich“ in den Vordergrund drängt. — Man hüte sich ja vor dem zu zahlreichen Gebrauch der „Lieblingsklangfarben.“ (Fortsetzung folgt.)

### Cäcilianischer Beichtspiegel.

„Eine Stimme des Rufenden in der Wüste.“

Der allgemeine deutsche Cäcilienverein hat sich im Großen und Ganzen mit seinen Bestrebungen, Bemühungen und Erfolgen hinsichtlich der Kirchenmusik jetzt schon ein unvergängliches Denkmal

\*) Möchte doch der so tiefmüthlich berücksichtigten Geschichte der Musik mehr Pflege widerfahren. „Das Studium der Geschichte der Musik, unterliegt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird doch am schnellsten von Eigenbündel und Gütlichkeit curiren,“ sagt Rob. Schumann in seinen herrlichen „Haus- und Lebens-Regeln.“

gesetzt. Allein etwas Anderes ist die Frage, ob die einzelnen Cäcilianer und Cäcilienvereine auf der Höhe stehen, auf welcher die Cäcilia im Allgemeinen zur Zeit angelangt ist, wenigstens die Normalhöhe erreicht haben. Es wird so Vieles und Herrliches gesprochen über die Beachtung der liturgischen Vorschriften, Vollkommenheit im Gesang und Anderes; aber entspricht diesem auch das wirkliche Handeln?

Versuchen wir deshalb für diesen Augenblick eine schöne Rede und geben wir, um praktisch zu sein, einen Impuls zur Verbesserung der Praxis, und zwar, indem wir hiebei den verschiedenen cäcilianischen Faktoren, auf Grundlage des Minimalmaßes, und ohne Anspielung auf einzelne Chöre oder bestimmte Persönlichkeiten, einen Generalbeichtspiegel vorhalten, vor dem wenigstens monatlich ein Mal zu stehen wir dringend bitten, da das Nachdenken und Erforschen auch zur cäcilianischen Vesserung unumgänglich nothwendig ist.

#### I. Der Celebrant

frage sich: Lasse ich beim Amt nichts Deutsches mehr singen? Falls die Gemeinde absolut deutsche Messgesänge will, so kann ich von Zeit zu Zeit, z. B. allmonatlich ein Mal, eine Stille Messe mit deutschem Gesang halten. Uebrigens will die Großzahl der Gemeinde gewöhnlich lieber ein lateinisches Amt, als eine deutsche Stille Messe.

Singe ich Alles, was beim Amte zu singen ist? Ueber Auslassungen einzelner Priestergeänge am Altar sollte man endlich überall hinaus sein. Kniee ich beim „Et incarnatus“ auf die oberste Altarstufe? Warte ich, bis das Credo ganz gesungen ist? Dies ist eine strenge Vorschrift. Man lasse das Credo choraliter (nach dem Ordinarium missae oder nach Stehle) singen, was sich sehr schön ausnimmt inmitten anderer polyphoner Messgesänge. Jedermann wird für den Glaubensgesang beim Amt gern doch etwa fünf Minuten opfern wollen.

Dringe ich darauf, daß vom Chor alles Obligate gesungen werde? Aber das Volk wird ungebildig, wenn das Singen zu lange dauert. Kann ich denn nicht kürzere Messen mit vollständigem Absingen des Textes singen lassen? Wie kann ich ferner die Dauer der Messgesänge legitim kürzen? Bekanntlich dürfen Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus Dei, also die meisten stehenden Messgesänge, abwechselnd mit Recitation abgepielt, müssen also nur zur Hälfte gesungen werden.

Wie steht es mit den schönen, wechselnden Messgesängen? Ich muß das Offertorium nach dem Tagestext haben; sollte das schwer sein? Ich darf es recitirend abspielen oder kann es choraliter oder polyphon singen lassen. Sollte es einem Chor unmöglich sein, auf jeden Sonn- und Festtag, oder wenigstens auf die meisten Sonn- und Festtage, ein Offertorium einzulösen? Zudem wiederholen sich die Offertorium-Texte oft. Es existirt zwar keine ausdrückliche kirchliche Erlaubniß, aber der Usus, nach Absingung des Offertorium-Textes ein Motett mit anderem Text einzulegen; wir wollen über diesen Gebrauch nicht weiter rechten, obwohl wir gerne ein Mal einen bezüglichen Entscheid (mit dem Vortlaut!) dafür vernahmen. Aber vom Text des Tages-Offertoriums darf nie Umgang genommen werden.

Auch die Communio läßt sich choraliter ohne Zeitverlust singen, falls das Agnus Dei sofort, wie es sein soll, nach dem Pax Domini begonnen wird; sie darf aber nicht angefangen werden, bevor der Priester das hl. Blut genossen (also erst beim ersten Einschenken). Sie kann auch recitirend abgepielt werden.

Gleichfalls darf das Graduale mit Recitation abgepielt werden; nur die Alleluja sollen gesungen werden; sollte das so lange dauern?

Am meisten hält der Introitus auf, der zu singen ist, nicht abgepielt werden darf. Doch auch da könnte man Zeit gewinnen, theils, indem man denselben sofort beginnt, so bald der Priester am Altare angelangt ist, theils, indem das Kyrie abwechselnd recitativ abgepielt würde.

Ich sehe also, ich kann beim Amt sämmtlichen kirchlichen Rubriken genügen, ohne daß es gewöhnlich über 35—45 Minuten dauert.

Singe ich das Gloria und Ite missa est immer nach derselben Modulation oder nach kirchlicher Vorschrift? Dies soll z. B. zu Weihnachten marianisch, an Epiphanie feierlich, am Sonntag

darauf wieder elgen u. s. f. geschehen. Weide ich bei diesen Gefängen den früher üblichen Chromatismus? Also fort mit den verbotenen Kreuzen und nur die natürlichen Halböne! Um dies zu erreichen, muß ich diese Weßgefänge oft an einem Instrument selbst oder mit Beihilfe des Dirigenten, der dazu gewiß gern Hand bieten wird, einüben.

Warte ich mit der Elevation, bis der bezüglich Gefang fertig ist? Es ist dies vorgeschrieben und decent.

Wechsele ich mit der Tonhöhe meiner Gefänge je nach den Festen, Sonntagen, Ferial- und Todtenämtern? Varietas delectat. An Festtagen die höchste, bei dem Requiem die niederste Tonsage.

Wird beim Requiem Alles gesungen? Das ganze Offertorium? Am Schwierigsten ist es mit dem Graduale und Tractus, die eigentlich ganz, und dem Dies iræ, von dem wenigstens die Bittstrophen (nicht: die ersten sieben, die anderletzte und vielleicht auch die 13.) gesungen werden sollen?

Wie halte ich die Vesper? . . .

Was singe ich als Celebrant bei der Vesper? Ich darf die Antiphonen, die Psalmen, den Hymnus, das Magnificat und die marianischen Antiphonen intoniren.

Singe ich das Benedicamus? Zwar nicht nöthig; aber wenigstens soll dies keine weibliche Stimme thun, da das genus femininum auf dem Chor nur geduldet ist, also nicht unnöthiger Weise Solopartien von kirchlichen Cantoren singen soll.

Vermeide ich das Chroma, das Kreuz, am Schluß des Kapitels und des Versikels? Das Neuma des Versikels fällt auf den letzten Vokal; schließt das Wort mit einem Konsonanten, so ist der Vokal zu neumisiren und der Konsonant erst ganz am Schluß zu sprechen.

Wird das Benedicamus stets nach der betreffenden Tagesmelodie oder immer feierlich gesungen?

Wie werden die Schlußsätze der Vesper: Fidelium, Dominus deus et Divinum auxilium gesungen? Sie sollten mit sammt ihren Antworten auf Einem Ton gesungen werden, ohne Depression, und zwar nach der Vorrede des Vesperale Romanum (sine ulla variatione vocis), ebenso nicht laut (clara), sondern leise, tief (submissa voce).

Letzte Fragen: Besuche ich auch die Proben, falls man es wünscht oder gerne sieht? Und schütze und unterstütze ich Chorregent und Sänger?

## II. Der Chorregent

erforsche ich, nebst den Punkten des Celebranten, welche vielfach auch ihn angehen: Liebe und pflege ich den Choral als den Gesang der Kirche, als die erste kirchliche Musikgattung? Lasse ich die Responsorien einstimmig singen und forge ich, daß diese wichtigsten aller Kirchengesänge besonders schön und von allen Sängern gesungen werden? Kenne ich den Unterschied der feierlichen und ferialen Responsorien und führe ich immer die rechten auf?

Suche ich mit den choralen Wechselgesängen beim Amt wenigstens einen Anfang zu machen, z. B. mit der Communio?

Verliere ich keine Zeit mit unnöthigen Zwischenpausen? Gebe ich dem Publikum damit Anlaß zur Ungeduld oder muß ich in Folge dessen Wesentliches auslassen oder muß der Celebrant dafür eilen? Fange ich also mit den Gefängen sofort an, wann ich beginnen soll? Alle Gefänge sollen, Hand in Hand mit dem Altar, zur rechten Zeit und sofort begonnen werden, sei es, daß sie auf die Intonation des Priesters einfallen, oder sonst so zeitig beginnen, daß der Celebrant nicht unnütz warten muß. Dazu braucht es allerdings vorherige und zeitige Bereitschaft des Dirigenten und der Sänger, sowie exakte Aufmerksamkeit.

Verliere ich namentlich mit der Orgel keine Zeit? Ich will den Vorsatz fassen und es mir zur Regel machen: Ich spiele nur so lange, als es zur Einleitung zum Singen eines Stückes oder zur Ausfüllung der Zeit bis zum Beginn des Priestergefanges absolut nothwendig ist. Alles Andere ist vom Bösen.

Gebrauche ich, neben Beachtung dieser Regel, die Orgel mäßig? Lasse ich viele und verschiedene Gefänge ohne Orgel singen? Lobenswerth! Das immerwährende Orgeln ist dem Zuhörer lästig. Mache ich von der Orgel verschiedenen Gebrauch, je nach den kirchlichen Tagen? Den größten an Festtagen, den mindesten bei Ferialanlässen und Todtenämtern, gar keinen beim Advent- und Fasten-

amt, wie es eigentlich sein sollte? Schweigt die Orgel bei Ertheilung des Segens? Nicht vorgeschrieben, aber geziemend.

Spiele ich nach Vorlagen? Ich muß mir dies zur Gewissenspflicht machen. Spiele ich kirchliche Weisen nicht nur beim Gottesdienst, sondern auch vor- und nachher? Ich will immer eingedenk sein, daß ich an heiligem Orte spiele, daß das Orgelspiel heilig sein müsse vor und nach den heiligen Handlungen, damit ich vor denselben die Gemüther für dieselben vorbereite und stimme, und nach denselben den heilsamen Eindruck nicht verwische oder schwäche, sondern befestige. Ich will mich überhaupt bezüglich des Gebrauches der Orgel der Ascese, der Ueberwindung und Abtödtung befleißigen. Die Orgel ist nur groß, wenn sie auch Ascese übt.

Wie steht es mit meiner Instrumentalmusik? Auch das Orchester hat die Kirchengesänge zu beobachten, und wenn ich auch nicht alle von der Kirche verbotenen Instrumente fern halten kann, so will ich doch für Ausführung des vollen Textes und Aufführung von kirchlichen Kompositionen sorgen.

Wie steht es mit der technischen Heranbildung der Sänger? Schaue ich bei der Aufnahme der Sänger auf Stimme und Gehör, auch auf religiöse Gesinnung und Charakter? Bringe ich ihnen die Notenkennntniß bei? Beginne ich exakt die Proben, die nicht über eine Stunde dauern sollen? Singen alle Stimmen gleich, so daß nur der Grundton, der Bass, etwas vorherrscht, damit sich nicht andere Töne hörbar machen? Singt der Bass besonders gut die tiefen Töne und der Sopran die hohen je höher, je feiner, damit die Sopranisten nicht zu Altisten werden? Lehre ich die Anfänger besonders gründlich das musikalische ABC? Weil wir seit der Neuzeit die temperirte Tonleiter haben (zur Ueberleitung in andere Tonarten, nach zuerst für Temperisirung des Klaviers), so singen Sängerrufen die Tonleiter unrichtig, D und E zu tief, F zu hoch, G und A zu tief u.

Endlich: Kontrollire ich das Betragen der Sänger auf dem Chor? Bringe ich darauf, daß sie während der Wandlung knien, und gehe ich selbst mit dem Beispiele voran? Blättere ich während der Predigt in den Musikalien herum? Trachte ich, daß Orgel und Calcant, und Instrumente und Sänger möglichst wenig unnützes Geräusch machen?

## III. Die Sänger

untersuchen: Besuchen wir fleißig die Proben? Wenn nicht, so bereiten wir dem Dirigenten Verdruß, geben den Mitsängern ein böses Beispiel und sind Schuld, daß beim Gottesdienst die Ehre Gottes und die Erbauung der Gläubigen weniger befördert wird. Dasselbe tritt in erhöhtem Maß ein, wenn wir die Aufführungen nicht mitmachen oder solche auslassen, abgesehen davon, daß es keinen guten Eindruck macht, wenn ein Kirchensänger, also ein bevorzugter Teilnehmer des Gottesdienstes, denselben nicht gern und fleißig besucht, nicht bloß am Vormittag.

Besuchen wir die Proben und Aufführungen zur rechten Zeit, nicht zu spät?

Wie benehmen wir uns bei den Proben? Unterbleibt das Rauchen? Unterbleiben unanständiges Betragen und allerlei weltliche Unterhaltungen? Wie ist unser Benehmen beim Hin- und Rückweg? Die Proben sollten für uns gleichsam ein Religionsunterricht, ein Gottesdienst sein; da sollten wir neue Begeisterung für den Glauben und frische Nahrung für ein frommes Leben schöpfen, indem uns ein kirchlicher Text erklärt und durch Zerlegung und Vorführung der schönen Melodien und Harmonien sein herrlicher Inhalt zu Gemüthe geführt wird.

Wie betragen wir uns in der Kirche? Die ganze Gemeinde beobachtet uns scharf. Hat man gegründete Klagen über Unruhe, Redseligkeit, Unandacht von unserer Seite? Dann reißen wir auf der einen Seite nieder, was wir auf der anderen aufbauen.

Wir wissen, daß unsere Stellung auch ihre Gefahren hat in Bezug auf die Demuth, Gebetsgeist u. s. w. Unterwerfen wir uns dem Dirigenten und dem kirchlichen Vertreter, dem Priester, oder wollen wir herrschen? Benützen wir bei den Aufführungen jeden freien Augenblick, um uns neben den Gefängen zu sammeln, das Gemüth zu Gott zu erheben und die gute Meinung zu machen, in reiner Absicht zu singen? Suchen wir, den Gebetsgeist in uns zu unterhalten durch Andachtsübungen außer dem gesanglichen Gottesdienst?

Sind wir empfindlich? Ein Mangel an Demuth! Pflegen wir



die heilige brüderliche und schwesterliche Liebe unter uns? Wir wollen unsere Ehre darein setzen, damit es nicht von uns heiße, es gebe unter den Sängern viele Kündungen, Zwistigkeiten und Revolutionen.

Bestreben wir uns im Allgemeinen eines religiös-sittlichen Sinnes und Wandels? Sollte es glaublich sein, daß Gott geheiligt werde durch unheilige Rehlen, wie durch unheiliges Singen? Sollte es glaublich sein, daß dies Erbauung und Segen bringe dem Volk?

#### IV. Der Kirchenverwaltungsrath

denke besonders darüber nach:

1. Ob er in Ansehung dieses Zweiges der Liturgie, der Kirchenmusik, sich nicht über die Kirche und ihre rechtmäßigen Organe stelle und Dinge verlange, welche gegen die Kirchengesetze sind, und
2. Ob er den Dirigenten und die Sänger beim mühevollen Amt materiell und moralisch nach Kräften unterstütze, auch, ob er das nöthige musikalische Material, (Graduale Romanum, Ordinarium missae, die Orgelbegleitung u.) anschaffe.

#### V. Die Gemeinde

endlich examinire sich: Ob sie einen würdigen und schönen Kirchengesang zu schätzen wisse? Sie soll diese Würdigung sich aneignen. Ob sie nicht unzeitige Abneigung habe gegen allen Kirchengesang und zum Vorneherein gegen alles Sängerpersonal? Ob sie an die Kirchenfänger nicht einen übermäßig strengen Maßstab der Kritik anlege? Ob sie den Sängern auch eine unschuldige Freude gönne, die sie wohl verdienen? Ob sie die Gesangsfähigen dem Chor zuzuwende?

Wir sehen, am Schluß dieser Abhandlung angelangt, die cäcilianische Gewissenserforschung entdeckt nebst vielen Lichtstrahlen auch viele schwarze Punkte, die theilweise sogar in das Gebiet der eigentlichen Gewissenserforschung fallen. Lassen wir dessenuungeachtet von der eifrigen Reform der Kirchenmusik nicht ab. Namentlich streben wir nicht bloß nach der Reform der Sache, sondern auch nach einer immer größeren Reform des Personals, wobei dem Verein noch ein schönes Stück Arbeit obliegt, obschon auch hierin schon viel geschehen. Wenn dies besser erreicht werden kann durch eine cäcilianische Weltbrüderschaft, so sei sie uns willkommen! Immerhin liegt in dieser Personalreform ein Schwerpunkt für die cäcilianische Zukunft. Nur ein geheiligtes Sängerpersonal stellt unsere heilige Sache für die Zukunft sicher und sichert uns Gottes Segen, und daran ist auch für den Cäcilienverein Alles gelegen. Der Herr fördere unsere Sache und heilige namentlich unsere Vereinsmitglieder. Fiat!

### Das Pianofingen.

(Ein wichtiges Kapitel.)

Leise reden ist auch betonen! So pflegte ein Lehrer der geistlichen Verehrsamkeit oftmals seine Zuhörer zu ermahnen. Hat derselbe nicht recht? — Wie lauscht Alles, wenn der Vortrag des Predigers schwächer und leiser wird, sei es im Gefühle der Nüchternung oder zur Andeutung des Geheimnißvollen; die Zuhörer halten selbst den Athem an, damit ihnen ja nichts von dem entgehe, was jetzt folgt.

Wohin käme auch ein Redner, der etwa schon beim Beginne der Predigt seine besten Stimmittel vergeudet hätte. Angelangt an jenen Stellen, welche wirklich der lautereren Hervorhebung bedürfen, angekommen an jenen Theilen der Rede, welche den Ausdruck starker Gefühle enthalten, hätte er sein Pulver bereits verschossen, die angenehme Abwechslung in der Tonstärke würde fehlen. Ja, wenn er auch ein Hercules an Körperkraft wäre und dann wirklich noch stärkeren Vortrag sich abzapfen vermöchte — Jedermann könnte es ihm voraussetzen, daß er nicht lange seinem Verufe obliegen, sondern bald den Ruin seiner Stimme und Gesundheit herbeigeführt haben werde.

Seinem natürlichen Urtheile folgend hört darum das Volk einen Prediger nicht gerne, welcher von Anfang bis zu Ende in immer gleicher Tonstärke posaut; nicht bloß nervösen Damen, sondern allen richtig konstruirten Menschen erregt ja der Wechsel zwischen stark und leise ein angenehmes Gefühl.

Ganz anders aber gestaltet sich das Urtheil der Meisten bei dem Singen; insbesondere bei solchen, welche gerne selbst mitsingen.

Ich denke dabei an Jene, welche glauben, man könne kein Messopfer feiern oder anderen Gottesdienst halten, ohne daß auch sie ihre Stimmen dabei zum Opfer bringen. Diese Kirchenfänger opfern allerdings ihre Stimme, aber im schlimmsten Sinne des Wortes. Denn sie vergeuden und verderben das ihnen vom lieben Gott gegebene Organ, das zu so Schöne tauglich wäre.

Mein lieber Kirchenfänger! Versehe dich im Geiste in die Kirche, denke dir, du stündest neben einem von der echten Sorte. Das „Großer Gott, wir loben dich“ wird gesungen, alle Register der Orgel sind gezogen, dein Nachbar singt nicht betend und betet nicht singend, nein — er schreit mit Macht und nach seines Leibes Kraft, stark und stärker, daß ihm die Backen sprühen, damit er nicht untergehe in der gewaltig brausenden Tonfluth. So ist er es von Kind an gewöhnt gewesen und meint, er war nicht in der Kirche, wenn er nicht von „Hier liegt vor deiner Majestät“ bis „Nun ist das Lamm geschlachtet“ mit allem Aufgebot seiner Lungenflügel gesungen (!) hat.

Gerathest du aber gar unter eine Herde Schulkinder, dann wird dir Ungeahntes hell und klar; denn dort vergeht dir Hören und Sehen und du hast vollauf genug gehört bis zum nächsten Mal.

O mit diesem unheiligen Geschrei an heiliger Stätte! Ist der Gesang nicht ein Theil des Dienstes Gottes? Wenn man insbesondere das schreiende Singen der Schulkinder duldet, heißt das nicht dem gottesdienstlichen Gesang auch noch für später die besten Kräfte rauben? Und ist das nicht unverantwortlich? —

Hört Herrn Canonicus Dr. Witt über die große Schädlichkeit des beständigen Forto Singens: „Von allen Seiten tönte mir die Klage entgegen, daß es so wenig Soprane (Knaben) und Tenore in der Schweiz gebe. Das kommt daher, daß der Schulgesang schreiend geschieht. Ich habe deshalb mit aller Schärfe betont, jeder Gesangunterricht ist verpflichtet, der nicht piano geschieht; alles Scalafingen geschehe piano, jedes Lied übe man piano — und ich habe die Freude gehabt, nachträglich ein preussisches Regulativ zu lesen: „Es wird durchgehend nur in den Stärkegraden mezzoforte und piano gesungen.“ Die Befolgung dieses einzigen Rathes würde das musikalische Antlitz der Schweiz (natürlich auch anderer Länder, d. E.) erneuern.“

Knüpfen wir hieran die Folgerungen für den Gesangunterricht. Für's erste darf ein junger Erdenbürger, welcher das Licht der Welt erblickt hat, mit Hilfe seines Stimmorgans nach Herzenslust sein Dasein kund geben — ob mit oder ohne Beifall und Ergözung von Familienangehörigen oder auch Nichtmitgliedern.

Zweitens werden gute Eltern ihr Söhnchen bei einigermaßen erwachter Vernunft schon darauf aufmerksam machen, daß das Schreien nicht überall ziemlich und gelitten sei und seine Grenzen habe.

Drittens wird es aber wirklich und ernsthaft Aufgabe des Lehrers, der das schulreife Kind in seine Zucht bekommt, aus allen Kräften dahin zu wirken, daß dem so weit verbreiteten Uebel des schreienden Gesanges gesteuert werde. Soll man denn den lärmenden Unfug auf der Straße tadeln und strafen, in der Singstunde aber denselben groß ziehen? Halten wir uns Witt's Worte vor, so ersieht man, es ist eine heilige Pflicht des Lehrers, nicht zu dulden, daß die Gesangsmittel auf eine Reihe von vielen Jahren hinaus von vornherein ruiniert werden. In seine Hände ist das Material — das schonungsbedürftige und schonungswerthe — gelegt und er hat darum auch die Verantwortung davon.

Domkapellmeister Stehle in St. Gallen spricht sich darüber also aus: „Der Anfang der Stimmbildung, Stimmentwicklung und Stimm schonung kann nicht sorgfältig genug behandelt werden. Wie viele jugendliche Stimmen werden schon frühe durch das Schreien ruiniert! Sängervater Weber sagt: „Das Geschrei muß aus den Schulen entfernt werden, dann erst kann der Gesang einziehen.“ Die ungeheueren Nachtheile des immerwährenden Fortissimo-Gerabansingens sind so eminent, daß sie nicht genug betont werden können. Die Stimmen werden dadurch so ruiniert, daß die Betreffenden zeit lebens keinen schönen Ton, keine Höhe mehr bekommen. Das ergibt sich mit Nothwendigkeit aus der Beschaffenheit der Organe.“





verdeckte Oktaven und ganz unmotivirtes freies Eintreten der Dominantseptime in gleicher Bewegung mit dem Bass. Im Uebrigen finden sich auch manche hübsche und ansprechende Stellen und wird das opus schwachen Chören nützlich werden, wenn auch wol ohne den besten Einfluß zur Verehrung des Gesammtes.

Bei F. E. C. Neudart in Leipzig:

5) Handbuch für Organisten von B. Rothe. III. Theil. Für gelübte Spieler äußerst empfehlenswerth, bietet dieser Schlusstheil des oft empfohlenen Werkes 9 Präludien und 25 Fugen von J. Sebastian Bach, aus dessen woltemperirten Klavier, für die Orgel bearbeitet von F. G. Zahn. J. Singenberger, Prof.

## ON THE DELIVERY OF PLAIN CHANT.

(A Lecture delivered by the Rev. N. DONNELLY, Adm., in the Antient Concert-Rooms, Dublin, on Tuesday, November 9th, 1880.)

Few will be inclined to question the statement that the Christian Church has ever from her foundation been the foster-parent and protectrix of the Arts. The splendid architectural monuments that have passed down to us, some from the remotest periods of her history; the marvellous development which the arts of painting and sculpture attained under her careful tutelage in the middle period, and the numberless other less important memorials of her regenerating influence and civilizing mission, are proofs abundant that it was part of her economy to appropriate to herself the arts, each in its proper sphere, and breathe into them the spirit of religion, that under created and visible forms they might reflect the invisible and uncreated beauty of God.

Musical art is of all others eminently religious, eminently liturgical. It ranks in importance before architecture, before painting or sculpture, before the decorations of the altar or the rich vestments of the sacred ministers; for, after all, these are but mute symbols, while music is wedded to the living word. It is a language used to give outward expression by sounds to the thoughts and sentiments of the soul. It is speech, but speech more eloquent and more emphatic in proportion as those thoughts are more elevated or those sentiments more lively or more ardent. But what thoughts or sentiments can be loftier or more fervent than those which are inspired by religion? Consequently, none demand more imperatively that increased power of expression or that variety of cadence and modulation which is peculiar to the language of music. This is but the natural explanation of an universal fact attested by the history of all tribes and tongues, namely, that when men desired to give more solemn praise to the Divinity, they invariably substituted song for simple speech. In the Old Law, chant was an integral portion of the Liturgy; in the New Law, it was born into the world with the Lawgiver Himself, and the first *Gloria in Excelsis* was intoned by the angels announcing these tidings of great joy. Moreover, it acquired increased importance as the mysteries it was destined to celebrate were more sublime. In the synagogue they were but types and figures, in the Church they are realities. She is the depository of the divine secrets, of the treasures of grace and mercy, of the promises of the present and of the future life. What sentiments, therefore, of thanksgiving, faith, admiration, love, joy, and confidence should not such thoughts awaken; and how better can the soul express them than in the melodious accents of song?

There is, therefore, in the Church and in the Catholic Liturgy a music special to its purpose; a music which is speech and song at the same time; which is rich and powerful whilst it is simple and natural; which is not self-seeking, hears not itself, so to speak, but comes straight out from the heart in spontaneous expression of its thoughts and feelings; a music, in fine, which is the language of the soul touched by God, which takes possession of the whole soul, and gently lifts it up to heaven.

It is a fundamental error, and one that goes far to explain the wanderings and incongruities of latter-day Church music, to imagine that music is only intended as a splendid accessory to divine worship, that, combining with the external pomp of ceremonial, it may enhance its dignity and increase its attractiveness. It has this for an object also; but its principal rôle, let us never forget it, is to exalt the ritual, to penetrate into the hidden meaning of the Liturgy, and uniting itself with the inspired words, emphasize and complete their expression. Hence, in the Catholic Liturgy the text and the song spring from the same source, they emanate from the same thoughts, from the same sentiments, they answer the same requirements, and tend to the same end; consequently, they should be fused into one united whole, and constitute an expression which should be stronger and more emphatic, but still *unique*. The words have been chosen and disposed that they may be sung, and the chants in their turn are made for the words. It is an historical fact that both text and melody are from the same inspiration, and have traversed the centuries together united in one common destiny. A notable part of the Sacred Liturgical text is an inheritance of the Old Testament, and especially of the Royal Prophet; a considerable portion is taken from the inspired writings of the New Testament and from apostolic tradition, whilst the Church herself, ever guided by the Holy Spirit, has dictated the remainder.

To accompany words so venerable and so sacred, the Church also inherited from antiquity, or produced of herself, through the genius of her Pontiffs, and more especially of St. Gregory the Great, incomparable melodic forms which the old writers did not hesitate to attribute to divine inspiration: melodies which are assuredly more appropriate to the text, and more intimately united with the Sacred Ritual than the most vaunted compositions of modern art, which are better suited to express religious thought and religious feeling, are more intelligible to the masses of the people, and more powerful to move their souls; more grave, in fine, and more holy, because of the consecrated forms in which they are conveyed; forms which, however strange they may appear, are to the initiated a source of beauty of a superior order.

This is Plain Chant, or, as it is also called, Gregorian Chant. I readily admit that in its origin and character it belongs to ancient art, and that since music has acquired the endless and powerful resources of harmony, she possesses secret and varied means of influencing the soul of which our fathers knew nothing. But this in no way diminishes the importance or lowers the position of Plain Chant. The Church has ever maintained it in her books of Ritual, and directly authorizes none other; and whilst she tolerates all legitimate efforts to apply the resources of modern art to the purposes of public worship, she has never disowned her own offspring, or allowed it to occupy only second place. Moreover, it is the product of a civilization differing, no doubt, from ours, but perfect in itself. We read the literary productions of that civilization, such as have come down to us, and appreciate them; why not the music of the same period? It is not because a thing is old that it should be despised. The tendency, even in this progressive age, is quite the other way. In Church architecture we are abandoning the renaissance and rococo-styles for the more chaste and suitable outlines of mediæval Gothic, or for the massive proportions of ancient Romanesque. In the decorative art the tinsel and garishness of the eighteenth century is gradually giving way to classic design and more sober ornamentation. May it not, therefore, be considered a sign of returning health in music to see a general movement back to the models of a calmer period? These models are masterpieces in themselves, and we dare not tamper with them with impunity. We must admit, indeed, that from the sixteenth century down to our own time those melodies of the Liturgy do not sound as they must have sounded of yore; they are, for the most part, neither understood nor appreciated as our fathers

in the faith seem to have understood and appreciated them. The wonderfully rapid development of modern art from the epoch of Monteverde, and the extraordinary productions of musical genius that have covered these two eventful centuries, have absorbed public attention, taken our minds off the old song with its simple charms and free rhythm, and thus the correct traditions of its delivery have been lost or become obscured. We have been borne into a heavy monotonous method of execution that deprives the Chant of all rhythm, charm, or coloring, and annihilates the very essence of the melody. We spell out our notes as a child in an infant school would spell out its lesson, and fail to catch its graceful form, its delicate cadences, and natural modulation. Go into most of the cathedrals or parish churches in France, where Plain Chant has been persistently maintained, and the ponderous tones of some four or five phenomenal *Bassi*, delivering the square black notes as if each one of them demanded a square foot of sound, and supported by the inevitable *serpent*, will interfere with your devotion and send you away in bad temper. The case is no better in Italy, and in some parts of Germany, and even in Rome itself, if we except, perhaps, some three or four of the principal churches, and one or two of the colleges, the little Plain Chant that is sung is so indifferently treated, as not to beget enthusiasm. About the time of the publication of the English version of Father Haber's valuable *Magister Choralis*, some anonymous friend from Rome sent me a post-card with the following anecdote: "A Yankee, given to antiquities, visited a church in Rome a few days ago, during a religious function, where Plain Chant was being sung. On coming out of the church his companion asked him if he liked the music. 'Not at all', was the curt reply. 'I am astonished at that,' said his friend, 'because it is very old; it is said that David sang that very music before Saul.' 'Oh! is that so?' concluded the American, 'then that explains what I never could understand before, namely, how Saul got into such a passion that he hurled a javelin at him.' I have heard some Plain Chant delivered nearer home that would put the whole army of Saul into a passion.

For years I myself participated in the general verdict of disesteem, and failed to understand the eloquent commendations of early writers, or the fervent praises that accompanied the decrees of Popes and councils on the subject. But some six or seven years ago, acting on an advice repeatedly tendered at the time in the columns of the *Tablet*, I betook myself during vacation time to the ancient city of Ratisbon in Bavaria, not so much to hear Plain Chant, in which even then I could not persuade myself to take a very lively interest, as to hear the music of the sixteenth century, for which the choir of that cathedral, had become, and is still famous. I assisted at High Mass the very morning after my arrival, and as the opening words of the *Introit* were being intoned, a veil fell from my eyes, or rather my ears were unstopped, and I heard a new solemn strain of uncommon beauty. The books used were the same that we have; the notes, the square black note you see before you; the strain unquestionably Gregorian, but so different from any Gregorian I had ever heard before, so perfectly delivered, so delicately expressed, and so devotional, that to me, I confess, it was a genuine revelation. From that moment I became a convert, and understood for the first time the force and meaning of the expression of the great Mozart, when he is reported to have said: "I would give up all my reputation as a musician to be considered the author of the Plain Chant Preface."

Now, in the diocese of Dublin it is no longer a matter of choice whether we shall sing or leave unsung those portions of the Liturgy for which no music exists, except Plain Chant. The Diocesan Synod of last year has made it incumbent on all churches where High Mass is solemnized, to sing the *Introit*, *Gradual*, *Offertory*, and *Communion* proper to the day; and it is desirable that this duty should be performed by all our choirs in an intelligent and intelligible manner.

Great labor has been bestowed, and great expense incurred in bringing out authentic and monumental editions of the choral books, of which a beautiful specimen is here before you in the Ratisbon folio edition. But of what avail would it be to possess the very manuscript traced by the hand of St. Gregory, if we delivered it in an uncouth, unrhythmical, unmelodious manner?

(To be continued.)

## WHEN IS SINGING BEAUTIFUL?

By REV. IGN. MITTERER.

(Translated from the *Cæcilienkalender* for 1880, by C.)

(Concluded.)

III. The human spirit is a living substance, a force ever active, moved and moving. Therefore it relishes and enjoys objects which exhibit motion and life, at least indications and certain analogies of life, because such things thereby are assimilated to our mind. Thus we are delighted by a murmuring spring or rill, a fluttering banner, an undulating field or meadow. Applying this principle to art, we must require of every work of art life and motion to a certain degree. Thus, for instance, we consider the so-called Gothic style of architecture, in an aesthetic point of view, as higher or nobler than the Roman, because the former displays more animation in its forms than the latter. Life and motion, fire and nerve (freshness) there must also be in a piece for singing if it is to be beautiful; and a composition of which we must say "that there is no stir about it" is thereby severely condemned.

In our humble opinion, the vocal compositions of the fifteenth and sixteenth centuries surpass by far, in point of animation, our modern productions, because with those all is melody (and it is in the melody that life manifests itself and the soul speaks); with these almost all is harmony. This difference arises from the different training of composers now and then. Our ancestors acquired the technicalities of composition by means of melodies, that is, they invented melody, and above or under it they placed a second, third, etc., air. Our system of composition starts with the chord (accord), deriving from the triad different other harmonies, and coupling or combining them in various ways according to the laws of euphony. Satisfactory rules on vocal melody are looked for in vain in "harmony guides." But what has thus been lost of melody, and the life appearing therein, is to be made up by "rich harmony," i.e., by the facility and liberty of strolling through the entire circuit of fifths, in a variety of chords, diatonic and chromatic. While the life is thus buried together with the melody, passion and unrest are evoked from the grave. Unrest, however, should not be identified with and mistaken for life. Palestrina has given us patterns of most ideal animation, for instance, in his motet "Cum compleretur," for six voices. Compare with that Mendelssohn's choir "Holy," in "Spiritual Songs."

IV. The chief prerogative of the human mind, raising it infinitely over the rest of earthly creatures, is liberty. Wherever and whenever we are reminded of this our prerogative, by discovering analogies of it, we are naturally delighted thereat. On the contrary, we are repulsed whenever and wherever we meet with vestiges of compulsion unworthy of man, want of liberty. Now in a piece for singing every single voice ought to represent itself as the expression of sentiment of a free and reasonable being, for all the voices, also the medium and the under parts, are meant for the human organ. Hence, every single voice shall bear the impress and seal of the liberty of the individual singer, and express, individually and severally, what the text pronounced awakens in the heart; the combined voices, regarded as a whole, must not appear as a forced combination, but rather as a blending together into unison.



through free self-determination. A song in which this condition is fulfilled, is beautiful. But this is the case only with proper polyphony, which is nothing else than the harmonious consonance of several voices freely moving and expressing internal emotions. Hence, the essential character of polyphony consists in the freedom with which the voices are delivered and made to unite. Now it often happens that voices are kept under check and, as it were, fettered in order to follow a leading voice as a mere accompaniment; at other times there is no melody at all, the composition being made up merely from chords soldered together. In both these cases we feel the want of a most important element of beauty, and must declare the composition as a whole devoid of beauty, for lacking freedom and free union of the voices, for giving utterance to man unworthy of a free and reasonable creature. This is done by the so-called homophony, not to be confounded with mere simultaneousness of enunciation, nor with monody (accompanied with instruments). This difference will appear at once in comparing Palestrina's mass: "*Iste Confessor*" with Pitoni's "*Missa in Nativ. Dni.*" (Mus. Div. I.) In our humble opinion, none of the great masters of former centuries can be compared, as to animation and freedom, to Josquin de Pres.

V. Another prerogative of our mind is its faculty of loving, by which it strives to become united either actually or at least in affection to an object which it considers as good, or as its like in some degree. Our mind will therefore feel attracted and pleased in hearing this love and tendency to union realized, and will call such a composition or performance beautiful. This tendency to union in singers may be two-fold: there is a bond of mutual love uniting members of a choir, of which harmony is the natural expression; and there is the love and devotion of all those members for the truths which they are about to meditate, utter or praise. This would naturally follow from the very idea of a choir, as being a number of men who think and feel, and cannot be supposed to remain insensible to the meaning of the words they sing. These sentiments and reflections, however, will be different in different minds, and vary as to the intensity, with the character of the singer. Every one of them communicates what is passing in his mind and heart, to all the others, by the sound of his voice idealized and raised spiritually in song. The result of this again will be an animated interchange of thought and sentiment, which will become the more intimate and loving the more capable the individual singers are of undertaking and feeling what they sing. And thus, whenever the text contains a more important or striking truth, which in its turn strikes a corresponding chord in the heart with peculiar force of sentiment, this intercourse of the singers' thoughts and feelings would have to be reflected into unanimity and concordance, the singers becoming truly "of one heart and one mind,"—a happy congruity which must have the most beneficial influence on the united utterance as from one mouth of those thus united.—In this delineation we proceeded from the supposition that all the singers *understand* what they sing; and it may therefore appear to the reader that this picture of perfect harmony between singers is chimerical, an ideal never to be realized. If this is so, it ought not to be so; and wherever Cecilian societies are established, there is reasonable hope for the gradual realization of the ideal described, thanks to the instructions of the presiding clergyman and to the desire of the members to become acquainted with liturgy.

Thus, the voices will be blended together unto simultaneousity (not to be confounded with homophony); or even, when the union of sentiment attains its climax, unto *unisono*. From this it appears that one of the chief features of beauty proper to a piece of song, consists in the tendency of free voices to union, and in being united effectually, when the power of truth requires and completes such union. The old masters were, then, psychologically and esthetically, correct in bringing together the several voices,

that had for a while indulged in a free, imitatory polylogue, into combined and simultaneous co-operation, to give more force and effect to passages of heightened emotion, especially when marked by some liturgical action. Thus we find generally treated *Jesu Christe, Adoramus te, Et incarnatus*, in accordance with the psychological development of singing. An example most strikingly illustrative of our meaning is to be found in *Musica Divina*, Vol. II., p. 303–307, in Vittoria's Motet, *Ne timeas Maria*, where the master gathers in suddenly, after a general pause, the straggling voices, at the sublime words *Et vocabitur Altissimi Filius* to blend them into one, most animated and soul-lifting jubilation of a few consonant chimes. That is what deserves to be called an effect based on sound psychological basis. The contrary happens when in a composition for singing, no tendency to unite is to be observed in the different voices, so that one stops when the other starts, or *vice versa*, or when they are suddenly brought together to consonance or *unisono* without any psychological motive for such union: in that case the singing is not beautiful, however nerve-rendering it may be.

VI. "Thou, O God, hast made us for Thee, and our heart is restless till it rest in Thee." This well-known saying of St. Augustine, a never-ending, inexhaustible theme of true poetry, must be verified, too, in singing. As the spirit is from above, and tends upwards from an innate yearning: so it can only find beautiful in art what is expressive of an upward-tendency. What has been laid down as a rule by old rhetoricians, has itself proper application likewise in chant: *Semper ad finem usque crescat oratio*, the speech must be always on the increase to the end; there has to be a gradation, melodic, rhythmic, even dynamic from beginning to end. This upward-tendency, must, likewise, manifest itself in some melodic passages, where the words are suited to it. How is it, for instance, that a melisma, like the one subjoined:



the like of which occur so often in Palestrina and Vittoria, when rightly executed, appears to us so beautiful? From no other reason than this: because the tendency of our mind to soar upwards, is mirrored therein. For that same reason we give the ascending portion of this passage with moderate increase in time and tone, dwell with delight for a while on the highest note, and descend thence, losing in time and volume of sound, from an inward conviction and its outward utterance, that full and lasting blessedness is not to be found here below. For proof of this cf. the first *Kyrie* in Vittoria's Requiem for six voices (*Mus. Div. ann. II.*), in which all the voices express a marvellous tendency upwards; the *Sanctus* in the masses *Tu es Petrus* and *P. Marcelli*, by Palestrina, etc. From the same principle we understand the pleasing effect of a *crescendo* that is in accordance with the text and tenor of the composition. It is also plain from what has been said that a composition lacking this characteristic, being, as it were, *earthy*, cannot please us; and that just in proportion as it wins or loses in showing an upward motion, it wins or loses in beauty. For what else is the object of all chant, especially *sacred* chant, than to preach *Sursum corda*, and to aid in elevating our hearts if not to the highest contemplation, at least to pious thoughts and heavenly desires.

VII. According to the good old proverb, "Order is heaven's first law" — and St. Augustine's definition of beauty as "splendor of order," our mind requires *order* in whatever is to please it. In the composition to be sung, there must, thus, also appear rule and order. The first rule of order in every piece of art is, as well known, *unity of purpose or idea*. This means for chant, that all the sentiment and emotions, however changing, expressed or caused by the singing, must be ordained to a higher unity, must be

upheld by a certain fundamental affection, and be thus blended into unity. In many modern and especially in quite recent compositions this principle is often lamentably ignored and violated. A perfect chaos of jarring and clashing emotions and feelings is often brought under the immense tent of modern chromatic, and honored with the high-sounding appellation of "richness of harmony." "varied expression," "drastic effect," etc.; alas for a Beethoven with enough genius to subjugate all these contradictions to the powerful yoke of unity! The movement of the piece sung, also, must tend to the higher unity. This is exactly what we call rhythm. The rhythm of language is the first regulative for song, too, as the difference between pathetic speech and singing is not as essential, but only in degree.

Finally, order and regularity ought to be apparent in the entire technical finish of the composition. There is all the difference in the world between contrapuntal or harmonical dogmatism, and the modest requirement that not every established law in composing be upset and fancy alone be made sole arbiter to lord it over reason and taste.

### Verschiedenes.

— Am 16. Juli starb in Ludwigshafen an einem Gehirnschlage der Verfasser des kürzlich auch in der Cäcilia empfohlenen Manuale Vesportinum, Hr. Peter Wad im 41. Lebensjahre. R. L. P.

— Dem bekannten Kirchenmusik-Componisten Domchordirektor J. G. E. Stehle in St. Gallen ist für die Dedication einer sehr gediegenen Orgelfantasie über die österreichische Volkshymne vom Kaiser von Oesterreich das Ritterkreuz des Franz Josef Orden verliehen worden.

— Frhr. Hans v. Bülow, Intendant der herzogl. Hofkapelle zu Weimingen, hat jüngst der dortigen katholischen Kirche das großmüthige Geschenk von 1000 M. zugewendet und außerdem eine neue Orgel für dieselbe gestiftet. Dieselbe wird mit 11 Registern, 2 Manualen und Pedal bei Gebr. Dienke in Berlin gefertigt.

— Der hochw. Hr. Fürstbischof Johann von Brigen äußerte sich kürzlich in einem Schreiben an den Präsidenten des Vorarlberger Cäcilien-Vereins über den Cäcilien-Verein also: „Da ich für den cäcilianischen Gesang sehr eingenommen bin, weil er echt kirchlich, zur Andacht stimmend, edle, ja heilige Gefühle erzeugend ist, — so gewähre ich gerne Ihre Bitte und nehme das Protektorat Ihres Vereines mit Freuden an. Ich werde die Bestrebungen Ihres Vereines zur Herstellung der an manchen Orten fast verschwundenen Musica sacra nach Kräften unterstützen und durch zweckmäßige Verordnungen an meinen Clerus fördern. Mit innigster Verehrung, Brigen. † Johannes, Fürstbischof.“

— Das „M. f. P.“ macht die Mittheilung, daß die kgl. Ober-schulbehörde der Bitte des Vereines entsprochen und mit Genehmigung des kgl. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens einen Fortbildungskurs für Chor-Dirigenten auf Staatskosten angeordnet hat. Derselbe wird, nachdem im Omlinder Seminar der Abhaltung eines solchen Kurses Hindernisse im Wege gestanden, im Seminar zu Saulgau unter Leitung des Herrn Musikoberlehrers Frölich stattfinden; es sind zur Theilnahme zehn jüngere definitiv angestellte Lehrer aus zehn Schul-Inspektoraten des Oberlandes (Biberach, Ehingen, Mengen, Munderkingen, Ochsenhausen, Ravensburg, Saulgau, Schussenried, Wiblingen, Zwiefalten) einberufen, und zwar solche Lehrer, die zur Zeit die Stelle eines Chordirigenten begleiten.

— Bei der Gelegenheit der feierlichen Exequien in der St. George's Kathedrale in Southwark (London), für den kurz vorher dort gestorbenen Bischof Dr. Danell, wurde am 20. Juni das Choral-Requiem von circa 300 Priestern ausgeführt, unter Leitung des dortigen Stifte-Kapitulars Dr. Crookall.

### Personales.

Mr. M. Pfaff ist Musikprofessor an der Studienanstalt in Calvary, Wis.

Mr. E. Schueller, Lehrer und Organist in Appleton, Wis.

Mr. A. Weinmann, Lehrer und Organist in Fond du Lac, Wis.

Mr. A. Hoh, Lehrer und Organist in Breese, Ill.

Mr. Bieber, Lehrer und Organist in Old Monroe, Bats P. D., Lincoln Co., Mo.

Mr. A. Spath, Lehrer und Organist in Springfield, Ill.

Mr. Jos. Table, Lehrer und Organist in Lincoln, Logan Co., Ill.

Mr. J. Hoffmann, Lehrer und Organist in Monroeville, D.

Mr. J. Unterbrink, Lehrer und Organist in Fryburg, Anglaise Co., D.

Mr. J. Roesch, Lehrer und Organist in Laos, Cole Co., Mo.

Mr. M. Kemmers, Lehrer und Organist in Cleveland, D. (50 Ravine St., West Side).

Mr. J. Bidel, Lehrer und Organist an der S. Alphonius-Kirche, Brooklyn, N. Y.

Mr. A. Kroeger, Lehrer und Organist in Aurora, Ill.

Mr. Wilberding, Lehrer und Organist an der Marienkirche, Dubuque, Ia.

Mr. Ellerbrock, Lehrer und Organist an der S. Peters-Kirche in Philadelphia, Pa.

Zu Ehrenmitgliedern des Am. Cäc. Vereins wurden ernannt:  
Der hw. Hr. R. Flasch, Bischof von La Crosse, Wis.  
Der hw. Hr. J. McMullen, Bischof von Davenport, Ill.

### Anzeige.

Die vollständige Musica divina v. Proste, Partitur und Stimmen, ist für \$15.00 zu haben. Näheres bei dem Redakteur der Cäcilia.

## Organ-School

FOR

## CATHOLIC ORGANISTS,

By H. OBERHOFFER,

Professor of Music, Organist of Luxemburg Cathedral, and Member of St. Cecilia's Academy of Music, Rome.

OPUS 36.

DEDICATED TO THE VERY REV. FR. WITT, DD.

Translated by R. W. OBERHOFFER,

Organist of St. Wilfrid's, York.

QUARTO 284 PAGES.

Bound, Half Morocco, . . . \$3.50



# Musikalische Novitäten

aus dem Verlage von FR. PUSTET & CO., New York und Cincinnati.

## Zur Feier des Caecilienfestes

eignen sich besonders und werden hiermit  
bestens empfohlen :

### Hymne an die Heilige Caecilia,

für vierstimmigen gemischten Chor.

Componirt von O. DRESSLER.

Partitur ..... 90 Cents. | Stimmen ..... 35 Cents.

Orchesterbegleitung ad lib. .... \$2.00.

### Weihegesang

an die

## Heilige Caecilia,

Zur weltlichen Feier des Caecilienfestes,

Gedicht von Dr. Jos. Ladner,

für Männerchor mit Begleitung von obligaten Klavier, 2 Violinen,  
Viola, Violoncello und Bass, 1 Flöte, 1 Oboe, 2 Clarinetten,  
2 Fagotten, 2 Hörnern und Pausen.

Componirt von H. OBERHOFFER,

Opus 33.

N. B.— Das Stück kann auch mit einfacher Klavierbegleitung ausgeführt  
werden, und ist ein Klavierauszug bereits erschienen.

Vollständige Partitur ..... 70 Cents.

Klavierauszug ..... 45 "

Singstimmen ..... 25 "

Orchesterstimmen ..... 25 "

## Stimmhefte

zu den Gradualien, Alleluja, und Tractus etc. zu denen die Partituren  
meist in den „Flieg. Bl.“ und „Musica Sacra“ erschienen sind.

Herausgegeben von Dr. F. WITT.

Opus 34,

Vierte Lieferung.

Preis \$1.10.

KOLLER.

## Litany in honor of the Blessed Virgin,

FOR FOUR MIXED VOICES, SOPRANO, ALTO,  
TENOR AND BASS, WITH ORGAN  
ACCOMPANIMENT (ad lib.)

Score ..... 40 Cents. | Voice Parts ..... 15 Cents.

## Hymni Eucharistici.

Sieben Eucharistische Hymnen zu Ehren des Allerhl. Sakramentes, für  
alle Sakraments, Prozessionen, und Andachten verwendbar,  
in leichter Composition von

CARL JASPERS,

Opus 5b.

für vier gleiche Stimmen, (Männer oder Frauenstimmen).

Partitur 25 Cents. | Stimmen 15 Cents.

## LITANY

IN HONOR OF THE

## Most Holy Name of Jesus,

FOR TWO EQUAL OR FOUR MIXED VOICES, WITH  
ORGAN ACCOMPANIMENT,

Composed by Dr. FR. WITT, Op. 13b

Score 30 Cents, Voice Parts 15 Cents.

## Moosmair's Litanies,

for Soprano, Alto, Tenor, Bass and Organ.

No. I, in hon. Annunciationis B. M. V.

Score 45 Cents, Voice Parts 20 Cents.

No. II, in hon. Septem dolorem B. M. V.

Score 30 Cents, Voice Parts 20 Cents.

No. III, in hon. Immaculata Conceptione B. M. V.

Score 45 Cents, Voice Parts 20 Cents.

No. IV, in hon. Purificationis B. M. V.

Score 30 Cents, Voice Parts 20 Cents.

## MISSA ANGELICA,

For four mixed voices and Organ accompaniment,

Composed by FR. SCHOEPE,

Opus 30,

Score 50 Cents.

Voice Parts @ 50 Cents.

**MISSA EXULTET,**

FOR TWO EQUAL VOICES WITH ORGAN ACCOMPANIMENT,

Composed by **Dr. FR. WITT.** (Opus 9.)

Score 68 Cents, Voice Parts 30 Cents.

A well known and much admired work; considered moderately easy. Is especially strongly recommended to Institutions, Academies, etc., and Boys choirs.

**C. GREITH,****Vocal Mass No. 7, CORDIS JESU****(MISSA BREVIS,)**For Soprano, Alto, Tenor and Bass, with  
Organ Accompaniment.

Opus 26.

Score ..... 75 Cents | Voice Parts ..... 75 Cents

**MISSA IN HON.****CORDIS JESU****FOR FOUR MALE VOICES,**

COMPOSED BY

**J. SINGENBERGER.**

Score 30 Cts., Voice Parts 15 Cts.

**Missa Solemnis in honorem St. Laurentii,**

Opus 21.

COMPOSED FOR FOUR MIXED VOICES AND ORGAN. (SMALL ORCHESTRA AD LIBITUM.)

By **BERNARD METTENLEITER.**

Price of Score 40 Cents. Voice Parts, per set, 35 Cents; Orchestral Parts, 55 Cents.

Soeben erschien die dritte Auflage der

**Preis-Messe "Salve Regina"**

für Sopran und Alt (oblig.), Tenor und Baß (ad lib.) und Begleitung der Orgel

von **G. E. Stehle,** Domkapellmeister.

Preis der Partitur ..... 45 Cents. | Der Stimmen ..... 15 Cents.

Selten wohl hat eine Messe solche Beliebtheit und Verbreitung gefunden, wie die vorstehend angekündigte  
die nun in 28 Seiten Partituren-Druck wieder vorliegt.

**Legende der Hl. Cäcilia,**

für Soli und gemischten Chor mit Pianoforte-Begleitung,

componirt von **J. G. E. STEHLE,**

Opus 43.

Partitur \$1.60.

Stimmen \$1.10.



# Gesangbüchlein

für katholische Kinder in den Vereinigten Staaten Amerika's. Herausgegeben von **J. Singenberger**. Mit 85 deutschen und 43 englischen Liedern. 32. 240 Seiten. Gebunden 25 Cents, pro Duzend \$2.00. Extra Preise zur Einführung.

## Oberhoffer's Instructions in Singing to form good Choruses.

(Singübungen zur Heranbildung tüchtiger Chöre.)

Price 25 Cents.

## P. Mohr's Bücher für Kirchenmusik,

welche im Verlage von

**Friedrich Pustet in Regensburg, New York und Cincinnati,**

erschienen sind und durch alle Buchhandlungen bezogen werden können.

### CAECILIA.

Katholisches Gesang- und Gebetbuch. Neueste Auflage. XII und 596 S. in Taschenformat

In Ganz-Leinwandband mit gepreßter Decke: 75 Cts.

Neben einer trefflichen Auswahl deutscher Kirchenlieder enthält dieses Buch alles, was zur Herstellung des liturgischen Gottesdienstes von Nöthen ist, in soweit das Volk sich daran betheiligen kann. Dr. Fr. Witt schließt sein eingehendes Referat über dasselbe mit folgenden Worten: „Somit hätten wir in Mohr's „Caecilia“ ein Gesang- und Gebetbuch, wie kein zweites in und außer Deutschland.“

### JUBILATE DEO!

Kirchengesänge für gemischten Chor, nebst einem Auszuge aus den officiellen Choralbüchern für den liturgischen Gottesdienst und einer Sammlung von Gebeten. 8° XII und 680 S. Preis geb. \$2.00.

Dieses Buch dient einmal als Orgelbegleitung zur „Caecilia,“ und bietet außerdem Gesangsschören eine sehr reichhaltige Auswahl von vierstimmigen, lateinischen und deutschen Liedern.

### CANTATE.

Katholisches Gesang- und Gebetbüchlein für die Jugend. Neueste Auflage.

320 S. mit Titelbild. Preis geb. 30 Cts. Alle Melodien sind zweistimmig gesetzt.

Ausgabe mit Ziffern, 320 Seiten mit Titelbild. Preis gebunden 30 Cents.

### Orgelbegleitung zum Cantate.

192 Seiten in Quer-Quart. Preis in 1/2 Morocco gebunden \$1.50.

Dieses Werk bringt außer der Begleitung des zweistimmigen Satzes, welche natürlich auch beim einstimmigen Gesange gebraucht werden kann, zu jeder Nummer eine hinreichende Anzahl von Sopran- und Bassstimmen, welche sämmtlich auch auf dem Harmonium ausgeführt werden können.

### MANUALE CANTORUM.

XX und 708 Seiten in 16°. Preis gebunden \$1.00.

Dieses Buch enthält das Ordinarium Missae, die vollständigen Vespere für alle Sonn- und Festtage mit Ausnahme der Antiphonen, die Complet und 170 lateinische Kirchenlieder, nebst einem Anhang von deutschen Gebeten. Empfiehlt sich zur Einführung in Studienanstalten, Seminarien etc. Von diesem Buche sind besondere Ausgaben in englischer und französischer Sprache erschienen.

Dasselbe, englische Ausgabe, \$1.00; französische Ausgabe, \$1.00.

### CANTIONES SACRAE.

8°. IV und 432 Seiten. Preis gebunden \$1.25.

Dieses schön ausgestattete Gesangbuch enthält die 170 lateinischen Kirchenlieder des „Manuale cantorum“ in vierstimmiger Bearbeitung für gemischten Chor; unter andern: 12 Tantum ergo, 21 Nummern de SS. Sacramento, 62 de Tempore, etc. etc.

Dasselbe, englische Ausgabe, \$1.25; französische Ausgabe, \$1.25.

### Ordinarium Missae

oder die gewöhnlichen Gesänge beim Hochamt nach den Choralbüchern Roms. Separat-Abdruck aus dem Manuale cantorum. 128 Seiten. Preis 10 Cents.

Die bereits in zweiter Auflage neu erschienene Orgelbegleitung von Dr. Fr. Witt kostet geb. \$1.25.

Extra-Preise zur Einführung.

**FR. PUSTET & CO., New York und Cincinnati.**

## Odenbrett & Abler, Orgel-Bauer,

100 REED STREET,

MILWAUKEE, Wisc.

## J. Fischer & Bro.,

No. 226 East 4th St.,

NEW YORK,

## Musikalien-Handlung,



**Spezial-Geschäft für katholische Kirchen-Musik.**

Unser Lager umfaßt eine große Anzahl Messen, Vespere, Gesangbücher, Motetten, Offertorien und Segensgesänge, Orgelvoce und Nachspiele u. s. w.

Gebenfalls eine gute Auswahl anderer musikalischer Werke sowie Unterrichtsbücher jeder Gattung, europäische sowie amerikanische, Violon- und Instrumentalmusik, welche wir alle zu den billigsten Preisen offeriren.

Unser Catalog wird an Alle geschickt, die uns ihre Adresse einreichen

## “Caecilia”

für

1877, 1878, 1879 und 1880,

complet broschirt,

nebst Musikbeilagen in zwei Bände gebunden, zusammen

\$4.40.

Einzelne Nummern sind nicht mehr zu haben.

**FR. PUSTET & CO., New York & Cincinnati.**

## Motettenbuch

für vierstimmigen gemischten Chor für das ganze Jahr,

Gesammelt und herausgegeben von

**G. E. STEHLE.**

Preis \$1.25.

„Ein ausgezeichnet praktisches Buch.“ — Witt.  
„Diese Sammlung ist eines der wenigen Bücher das fast ausschließlich nur Gutes und durchgängig nur Mittelschweres enthält.“ — Oberhoffer.

■ Soeben sind erschienen: ■

K A I M,  
**MISSA "JESU REDEMPTOR,"**

für vier gemischte Stimmen gesetzt.

Partitur 35 Cents.

Stimmen 15 Cents.

WITT,  
**MISSA "SECUNDI TONI,"**

(Opus 37b.) For four mixed voices.

Price, 30 Cents.

SINGENBERGER,  
**MASS IN HONOR OF ST. CECILIA,**

For S., A., T. & B., with Organ accompaniment.

(This Mass is dedicated to the Most Rev. Archbishop Elder of Cincinnati.)

Score, 35 Cents:

Voice Parts, 15 Cents.

**LITANIAE LAURETANAE,**

For five mixed voices, (Soprano, Alto, Tenor I and II, and Bass),

Composed by J. Mitterer.

Score, 40 Cents.

Voice Parts, 30 Cents.

WITT,  
**MASS IN HONOR OF ST. AMBROSE,**

For Soprano, Alto, Tenor and Bass, (op. 29b.)

Score, 30 Cents.

Voice Parts, 15 Cents.

**Missa Undecima in honorem Sancti Henrici,**

For Soprano, Alto, Tenor, Bariton and Bass,

Composed by M. Haller, op. 24.

Score, 40 Cents.

Voice Parts, 20 Cents.



